

ЗМІСТ

- 06 ПЕРЕДМОВА
Бйорн Гельдхоф
- КРИТИЧНИЙ ПОГЛЯД
- 10 ЧОМУ В УКРАЇНСЬКОМУ
МИСТЕЦТВІ Є ВЕЛИКІ
ХУДОЖНИЦІ
Катерина Яковленко
- 40 НАЇВНА (НЕ) СВОБОДА.
ПРО ТВОРЧИСТЬ
МАРІЇ ПРИМАЧЕНКО
ТА КАТЕРИНИ БІЛОКУР
Тетяна Жмурко
- 52 МІСЦЕ ДЛЯ ГАРМОНІЇ:
ЧУТТЄВА ПЛАСТИКА
ЮЛІЇ УКАДЕР
Тетяна Кочубінська
- 62 МОЛОКО ЗА ШКОДУ:
СЕКСУАЛЬНІСТЬ,
ТІЛЕСНІСТЬ
ТА ІНТИМНИЙ
ПРОСТІР
В УКРАЇНСЬКОМУ
МИСТЕЦТВІ 1990-х
РОКІВ
Галина Глеба
Катерина Яковленко
- 78 «ПРИВИД СВОБОДИ»
Влада Ралко
- 84 П'ЯТЬ ІМЕН
УКРАЇНСЬКИХ
ХУДОЖНИЦЬ
У СУЧАСНОМУ
МИСТЕЦТВІ
ПОЧАТКУ ХХІ СТ.:
КСЕНІЯ ГНИЛИЦЬКА,
АННА ЗВЯГІНЦЕВА,
ЖАННА КАДИРОВА,
ЛАДА НАКОНЕЧНА,
ЛЕСЯ ХОМЕНКО
Олена Годенко
- ПРАКТИКИ ТІЛА:
- 104 ТІЛЕСНЕ
ТА ПЕРШОРОДНЕ
У ТВОРЧОСТІ
СИНЯКОВИХ
Тетяна Жмурко
- У ФОКУСІ
- 112 ОЛЕКСАНДРА ЕКСТЕР.
«ТРИ ЖІНОЧІ ПОСТАТІ»
Лідія Аполлонова
- 120 ТЕТЯНА ЯБЛОНСЬКА.
«ХЛІБ»
Катерина Бадянова
- 128 АЛЛА ГОРСЬКА.
«ПРАПОР ПЕРЕМОГИ»
(АБО «ЕСТАФЕТА»)
Лізавета Герман
- 138 ОКСАНА ЧЕПЕЛИК.
«ХРОНІКИ
ВІД ФОНТІНБРАСА»
Галина Глеба
- 148 АЛЕВТИНА КАХІДЗЕ.
«ТІЛЬКИ ДЛЯ ЧОЛОВІКІВ,
АБО СУДЖЕНИЙ-
РЯДЖЕНИЙ, З'ЯВИСЬ
МЕНІ У ДЗЕРКАЛІ»
Валерія Шиллер
- 156 АЛІНА КЛЕЙТМАН.
«СУПЕР-А»
Катерина Яковленко
- ПРАКТИКИ ТІЛА:
- 162 НАЙСАМОТНІШЕ
ТІЛО У СВІТІ
Катерина Міщенко
- АРХІВНІ МАТЕРІАЛИ
- 172 ФОТОАРХІВ
- 190 ФОТОАРХІВ: ІРИНА ПАП
- 192 ФОТОАРХІВ: ПАРАСКА
ПЛИТКА-ГОРИЦВІТ
- 194 ФОТОАРХІВ:
СПЕЦПРОЕКТ
«СВІЙ ПРОСТІР»
- ДОДАТКИ
- 214 ВИСТАВКИ
- 218 ФОНД ВІКТОРА ПІНЧУКА
- 220 РІНСЧУКАРТСЕНТРЕ
- 221 ДОСЛІДНИЦЬКА
ПЛАТФОРМА
- 222 ПОДЯКА

У світі українського мистецтва домінували чоловіки, а тому становищем і роллю жінок довго нехтували. Протягом XX століття соціальна роль і впізнавана мистецька мова художниць радикально змінилися. У більшості випадків ці трансформації відображали те, як суспільство в цілому осмислювало гендер у різні періоди.

На сьогодні панування маскулінності якщо й не подолане, то бодай підважене. З початку 2000-х років молоді українські художниці посіли чільне місце в мистецькому процесі та стали візуально помітнішими, особливо після заснування премії PinchukArtCentre. Вони отримують відзнаки, широко представлені на міжнародному рівні й завойовують повагу аудиторії.

Це видання ілюструє їхній шлях до визнання, але не зводиться до гендерної історії. Предмет дослідження у книжці розглянуто крізь призму осмислення тілесного досвіду. Автори спробували охопити різні грані досвіду українських художниць останнього століття. Вони дали слово тим, кого змушували мовчати, і ввели в належний контекст практики художниць, які промовляють нині.

Бйорн Гельдхоф

Чому в українському мистецтві є великі художниці

КАТЕРИНА ЯКОВЛЕНКО

Назва цієї статті є парафразом критичного тексту американської дослідниці Лінди Нохлін «Чому не було великих жінок-художниць?»¹, опублікованого 1971 року в журналі *ArtNews*. Аналізуючи соціальний статус художниці, умови й можливості освіти та реалізації творчих задумів, авторка пояснює, чому протягом тривалого часу жінка не була репрезентована у тодішньому художньому світі — закритій маскулінній «білій» спільноті. Нохлін пише свою статтю в добу феміністичного руху в мистецтві США, час виставок та подій, спрямованих оприявнити теми, пов'язані з емансипацією жінки у суспільстві (наприклад, 1971 року було створено організацію WIA — «Жінки у мистецтві», — яка провела у Нью-Йоркському культурному центрі виставку за участі 109 художниць; того ж року Міріам Шапіро і Джуді Чикаго провели виставку *Womanhouse*). Натомість у СРСР цей період позначений роками політичного «застою». У Києві посаду головного секретаря УРСР обіймав Володимир Щербицький, котрий «вів послідовну боротьбу» з «самостійниками»². Саме за його керівництва через політичні переконання вбили одну з найбільш яскравих художниць того часу — Аллу Горську (1929–1970). Ця стаття — спроба переглянути та осмислити історію українського мистецтва від початку ХХ століття до сьогодні через роботи та біографії художниць.

1 Nochlin, Linda. Why Have There Been No Great Women Artists? (1971) // *Women Artists. The Linda Nochlin Reader* (ed. by Maura Reilly). — Thames & Hudson. 2015. — P. 42–69.

2 Медведєв, Вадим. В команді Горбачёва: взгляд изнутри / Вадим Медведєв // М.: Былина. 1994. — С. 120.

ОСВІТА, МОДЕРН І КЛАСОВА НЕРІВНІСТЬ

Традиція феміністичного аналізу й осмислення ролі та місця жінки приходять у візуальне мистецтво через літературну традицію. Сильна літературознавча та критична школи, на відміну від мистецтвознавчої, розвивали ідеї та дискутували навколо різних проявів модерністської традиції. Так, у літературу великі імена приходять із «модерністками» — письменницями, котрі заявили про право на розширення стін «своєї кімнати» — Лесею Українкою, Ольгою Кобилянською, Марком Вовчком та іншими. Якщо запитати, чи були серед таких прогресивних жінок художниці, відповідь, на жаль, буде не очевидною. Найбільш яскраві постаті того часу — Марія Башкирцева (1858–1884) та Августа Кохановська (1866–1927), відомі переважно як авторка щоденника про богемне життя Парижа і як товаришка Ольги Кобилянської відповідно.

Полтавка Марія Башкирцева походила з аристократичної родини, її батько очолював дворянство Полтавської губернії, а мати була з родини харківських аристократів. Родина Башкирцевих виїхала до Франції, коли Марії було 12 років. Саме у Парижі вона навчалася мистецтва й увійшла до інтелектуальних кіл європейської столиці.

Августа Кохановська народилася на Буковині у польській німецькомовній родині: її батько обіймав посаду повітового старости містечка Кимпулунг на Південній Буковині (територія сучасної Румунії). Перші заняття з живопису Кохановська отримувала приватно, згодом переїхала до Відня, де, за даними дослідниці Тетяни Дугаєвої, навчалася мистецтва у Франца Мача у Віденському університеті прикладних мистецтв³. Кохановська часто навідувала Буковину, де працювала над своїми картинами та замальовками. На етюдах Августа Кохановська робила нотатки з життя гуцулів та буковинців, акцентуючи увагу на правах та побуті жінок⁴. На початку 1920-х років художниця переїхала до Європи, її твори експонувалися на виставках у Відні протягом 1923–1926 років⁵.

1915 року Кохановська намагалась отримати дозвіл на роботу в групі воєнних художників у прифронтовій зоні⁶. У Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва збереглася чернетка листа Кохановської німецькою мовою. Достеменно невідомо, чи було відправлено лист і яку відповідь отримала художниця, та у її біографії про поїздку у прифронтову зону не йдеться.

Відсутність доступу до фронту — обмеження, що діяло за гендерними ознаками, а не за професійними якостями чи реальними можливостями працювати у небезпечних умовах. Як і більшість таких «правил», воно сковувало творчі амбіції авторок і виштовхувало їх за межі «елітного» чи то «професійного» кола митців.

І Башкирцева, і Кохановська походили з заможних родин, мали змогу вчитися за кордоном, перебували у вирі інтелектуального життя Західної Європи. Але чи могло таке життя бути доступним для жінки «пролетарського» походження або з селянської родини?

³ Дугаєва, Тетяна. Августа Кохановська — яскрава зірка на мистецькому небосхилі Буковини. Знахідки та уточнення важливих деталей біографії / Тетяна Дугаєва // Версії. — 27 вересня — 3 жовтня 2018. — №39. — С. 6–7.

⁴ Див.: Августа Кохановська. З колекції Чернівецького обласного художнього музею. — Чернівці: Букрек, 2013. — 60 с.

⁵ Дугаєва, Тетяна. Августа Кохановська — яскрава зірка на мистецькому небосхилі Буковини. Знахідки та уточнення важливих деталей біографії / Тетяна Дугаєва // Версії. — 27 вересня — 3 жовтня 2018. — №39. — С. 6–7

⁶ Див. Клопотання про дозвіл займатися малюванням на натур у фронтовій зоні [Чернетка] // ЦДАМЛМ. Фонд 309. Опис 1.

Справа 129. — 2 с.

Описуючи мотиви модерну в українській вишивці, мистецтвознавиця Тетяна Кара-Васильєва⁷ аналізує роботи художниці, викладачки жіночої художньо-ремісничої школи Євгенії Прибильської та її учениці Ганни Собачко-Шостак. Прибильська (1987–1948) навчалась у Київському училищі живопису, писала переважно пейзажі, а 1906 року захопилася народними мистецтвами. З 1910 року Євгенія Прибильська стала художнім керівником навчально-показової майстерні у селі Скобці Полтавської губернії (нині — Київська обл.), організованої у маєтку Анастасії Семиградової⁸, згодом очолювала й інші художньо-промислові школи, колекціонувала та популяризувала народне «кустарне» мистецтво⁹. Була знайома з Олександром Екстер, Вадимом Меллером, Вірою Мухіною. У 1920-ті переїхала до Москви, проте продовжувала листуватися зі «своїми» селянськими художниками, постачати їм художні матеріали (туш, папір, фарби) та гроші. «Кустарі» ж у відповідь надсилали свої малюнки, тож колекція Прибильської зростала.

В автобіографії Євгенія Прибильська пише, що 35 років її робота була присвячена «Збиранню зразків селянської творчості та проведенню у виробництво справді народної, як старовинної, так і сучасної творчості та пропаганді її в друку і виставках. Підвищенню якості художньо-кустарних текстильних виробів шляхом роботи з кустарями на виробництві; консультацій молодим художникам; особистій участі малюнками як художника і роботі по експортних заготівлях за допомогою замовлень; [...] До мистецтвознавчого розбору досліджуваного мною народного художнього матеріалу і роботі над дослідницькими роботами по мереживу, вишивці та килимарству»¹⁰.

Тетяна Кара-Васильєва¹¹ описує новаторський підхід Євгенії Прибильської після подорожі до Парижа, де та ознайомилася з європейським мистецтвом. Під впливом своєї вчительки новаторський «модерністський» підхід демонструє і селянка Ганна Собачко-Шостак, чия мистецька практика трансформувалася: від вишивки вона перейшла до живописних картин.

7 Кара-Васильєва, Тетяна. Стиль модерн у мистецтві української вишивки / Тетяна Кара-Васильєва // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. Спецвипуск. — К. : Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури, 2010. — С. 121–122.

8 Євгенія Ивановна Прибильская // Виртуальный музей Надежды Петровны Ламановой [Електронне джерело]. — Режим доступу: http://lamanova.com/16_pribilskaya.html (доступно 28.01.2019)

9 Термін «кустарне мистецтво» відповідає мистецтву, котре створювали дрібні виробники (таких людей називали «кустарями») та митці переважно власноруч з метою збуту товару. Термін вживається на позначення «народного мистецтва». Див.: Луначарский, Анатолий. Об искусстве. Русское советское искусство / Анатолий Луначарский // Т.2. — М. : Искусство, 1982. — 391 с.

10 Прибильская, Евгения. Жизнеописание. Частный архив, Киев, Цит. По изд: Украинские авангардисты как теоретики и публицисты (на укр. и русск. яз.) / Сост. Дмитрий Горбачев, Олена и Сергей Палеты. — Киев : Триумф, 2005.

11 Кара-Васильєва, Тетяна. Стиль модерн у мистецтві української вишивки / Тетяна Кара-Васильєва // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. Спецвипуск. — К. : Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури, 2010. — С. 122.

«Модерний» підхід Собачко-Шостак українська мистецтвознавиця вбачає у лініях та контурах рисунку художниці. Наводячи цитату з «Радянського мистецтвознавства», Кара-Васильєва відзначає важливість ліній: «Сам акт перетворення лінії в носія універсальної виразності стає показником умовності нової мови модерну. Ця умовність проходить крізь усі рівні художньої структури, починаючи з тематики та іконографії»¹². І якщо у Ганни Собачко-Шостак лінія мала інтуїтивний характер, то у практиці сучасної авторки Анни Звягинцевої лінія стає «мислячою»:

«Я часто препарую саму ідею мальованої лінії як мислячої лінії... Для мене ідея рисунка пов'язана з тим, як людина мислить»¹³.

Такі історичні паралелі між практиками художниць жодним чином не можна вважати усвідомленою історичною тяглістю, а радше авторським коментарем.

Якісна освіта, доступність знань з мистецтва та можливість включення в інтелектуальну дискусію — один із важливих моментів, яким приділяє увагу у своїй статті Лінда Нохлін. Для українського художнього контексту цей аспект не менш важливий. Чи могла б, скажімо, Собачко-Шостак розвинути як живописець, якби не її вчителька Прибильська, котра зналася не лишень на тодішньому радянському мистецтві, але й на західному? Чи, скажімо, могла б реалізуватися в Україні Майя Дерен¹⁴? Сьогодні її відеороботи експоновані у світових музеях як приклад експериментального й авангардного мистецтва. Або чи могла б реалізувати свій мистецький талант на початку ХХ століття фотографка Софія Яблонська-Уден¹⁵, котру донедавна знали лишень як письменницю? У 1927 році вона виїхала з України до Франції, де була операторкою у французькій компанії «Опторг-Юннань-Фу», згодом подорожувала світом, писала нариси з поїздок та фотографувала життя мешканців Марокко, Китаю, В'єтнаму та інших країн сходу. Документальна спадщина Яблонської за часом збігається з розвитком творчості відомих режисерів-авангардистів початку століття — Дзиги Вертова та Михайла Кауфмана, котрі працювали у Всеукраїнському фотокіноуправлінні (ВУФКУ), що діяло в Одесі та Києві, а з 1927 року в Ялті. У той час в Україні неможливо знайти операторку, режисерку кіно чи фотографку, яка б у кіноспільноті посідала таке саме визначне місце.

На подарованому Івану Вроні знімку випускників теа-фото-кіновідділу Київського художнього інституту 1927 року серед 20 чоловіків (серед яких Микола Тряскін та Віктор Пальмов) можна побачити одну-єдину жінку¹⁶. А у системному покажчику змісту журналу «Кіно» знаходимо інформацію про режисерок з Одеси та Києва Ольгу

¹² Кара-Васильєва, Тетяна. Стиль модерн у мистецтві української вишивки / Тетяна Кара-Васильєва // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. Спецвипуск. — К.: Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури, 2010. — С. 122.

¹³ Яковленко, Катерина. Художниця Анна Звягинцева: «Я не знаю, існує чи киевська школа» / Катерина Яковленко, Аня Звягинцева // Bird in Flight [Електронне джерело]. — 9 січня 2018. — Режим доступу: <https://birdinflight.com/ru/portret/20180109-anna-zvyagintseva.html> (доступно 28.01.2019)

¹⁴ Майя Дерен (1917, Київ — 1961, Нью-Йорк) — американська режисерка українського походження. Здобула ступінь бакалавра політології в Нью-Йоркському університеті.

¹⁵ Софія Яблонська-Уден (1907, с. Германів, Львівщина — 1971, Франція) — українська письменниця, операторка, фотографка. Деталі її біографії та фотографії викладено у книжці: Теура, Софія Яблонська / Фотоальбом. К.: Родовід, 2018. — 232 с.

¹⁶ Кошуба-Вольвач, Олена. До публікації «Краткого жизнеописания Н. Тряскина» (коментар та підготовка документа до друку) // Олена Кошуба-Вольвач // Українська академія мистецтва. Спеціальний випуск. — К.: Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури, 2010. — С. 74

Наївна (не) свобода. Про творчість Марії Примаченко та Катерини Білокур

ТЕТЬНА ЖМУРКО

Українська культура має, на думку Ф. Лосенка, право гідності стати предметом вивчення історії.

Творчість двох популярних художниць ХХ століття — Катерини Білокур і Марії Примаченко — формувалась у складний історичний період, що ламав особистості, а словам «свобода творчості» надавав як ніколи політичного звучання. Їхнє мистецтво, на перший погляд, найменше було вбудоване у радянську ідеологічну систему й залишалось острівцем «чистого мистецтва», на відміну від робіт художників офіційних, котрі мали напрому обслуговувати ідеологічну машину. Та якщо навіть мимосхідь переглянути роботи Білокур і Примаченко, в око впаде зовсім не наївне ставлення до світу, а в безкінечних квітах та олюднених звірах криється людська/жіноча травма і глибоке переживання дійсності. Саме з таких невідповідностей складається вся радянська історія, що за своїм «правильним» наративом ховала справжні «маленькі» долі. Яким чином перетинаються дві різні історії незнайомих одна з одною художниць із мало схожими творами, котрі потрапили під одну категорію «народне мистецтво», визначену радянською епохою? Ця стаття не є спробою привести їх до одного знаменника чи, навпаки, виразити їхні відмінності. Це спроба подивитися на їхню творчість крізь призму соціального і культурного контексту, в якому розвивалися художниці, через дискусію «(не)свободи», що нероздільно переслідує розмови про подібне мистецтво.

Молоко за шкоду: сексуальність, тілесність та інтимний простір в українському мистецтві 1990-х років

ГАЛІНА ГЛЕБА
КАТЕРИНА БИСОЛЕНКО

Усе це зроблено з використанням сканованих зображень з інтернету. Фото: Галіна Глеба

Ця стаття — спроба осмислити українське мистецтво 1990-х років феміністичною та гендерною тематикою. У тексті йдеться про роль і місце жінки у мистецтві того часу. Це також намагаємося відповісти на питання як змінювався образ жінки і чоловіка, що вважалося інтимним та еротичним, які художні прояви можна вважати феміністичними і чому артистичованій фемінізм не був провадлений в українському мистецтві початку 1990-х. А також чому практика українського одкровення сьогодні залишається маловідомою для дослідників.

